

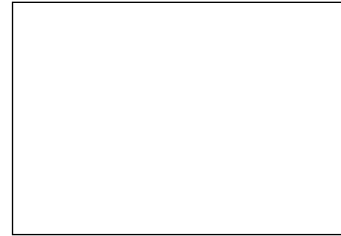
# LE ROMAN, LE DÉFILÉ ET LE YOUYOU

À partir d'exemples aussi différents que le roman algérien des années cinquante et le défilé de la Biennale de la danse à Lyon en 1998, l'auteur décrit des processus de transformation culturelle à l'œuvre dans l'immigration et en situation coloniale. Les romanciers en langue française se singularisent, s'individualisent face à leur communauté d'origine, tout en évoquant et en défendant leur culture dominée. À l'inverse, les youyous de la Biennale, entonnés par des femmes de toutes origines, ne sont plus un trait culturel caractéristique des immigrées maghrébines : ils ont été "récupérés" par la société globale et font partie intégrante du paysage culturel recomposé de la France des années quatre-vingt-dix.

Parler de cultures et d'œuvres culturelles réelles dans la France d'aujourd'hui peut être l'occasion de questionner le "paysage symbolique" que constituent la création et la consommation culturelle, notamment sous l'angle de la place qu'occupe l'Autre. Car les œuvres culturelles, au sens large, dans le théâtre comme dans la littérature ou dans la musique, les spectacles de rue ou les commémorations, se forment en reprenant au moins partiellement ce qui caractérise une société, sans toujours s'y limiter. Le jazz, par exemple, illustre en partie le second après-guerre et la considération valorisante des Américains. Inversement, à la même époque, les musiques venues du tiers-monde étaient sinon dévalorisées, du moins ignorées ou cantonnées à des usages exotiques. Certes, il conviendrait de nuancer le propos, mais on est tenté d'accorder à ce "paysage symbolique" un statut de miroir où se lisent et où se devinent une sorte de hiérarchie des cultures étrangères, une mesure des distances et des proximités qu'une société entretient avec les cultures d'ailleurs. Ce paysage symbolique dit moins, on l'aura compris, ce qu'est l'Autre que le mode sur lequel se perçoit l'altérité.

## LE SILENCE DE LA LECTURE ET LE TUMULTE DE LA RUE

Pour tenter d'évaluer cette perception de l'altérité par la société française, on peut s'intéresser à des productions ou à des créations artistiques aussi différentes que le roman ou une manifestation de rue. Ces deux registres, d'une certaine manière, pourraient être opposés : celui du livre semble être un espace confiné, alors que la



par **Abdelhafid Hammouche\***,  
sociologue, maître  
de conférences,  
université  
Lumière, Lyon-II,  
chercheur  
au Cresal-CNRS,  
Saint-Étienne

\* Cet article s'inscrit dans un travail de recherche portant sur la politique culturelle de Lyon et a bénéficié du regard critique et des conseils de Philippe Dujardin, que je remercie vivement. Nos échanges à partir de l'ouvrage qu'il a coordonné, *Quand la ville danse - la naissance d'un défilé*, Éditions lyonnaises d'art et d'histoire, 2000, aussi bien que ceux noués dans l'atelier "Mise en mémoire, mise en oubli" qu'il anime au sein du Cresal, ont toujours été fructueux.

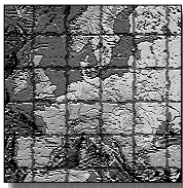
rue se prête d'emblée, et sous de multiples aspects, à l'exposition. La rue, comme le livre, représente cependant des tentatives de définition et de recomposition d'identité. Demandant à être lues ou vues, ces œuvres se prêtent aussi à une interprétation de la relation entre individualité et communauté, c'est-à-dire à une prise en considération de la singularité dans la construction du collectif.

Un écrivain ne se "produit" pas tout seul. Quelle que soit sa prétention à se déconnecter, il participe à un espace social et, quelle que soit sa posture affirmée, il n'est ni complètement un porte-parole ni une voix exclusivement centrée sur elle-même. Certains exemples historiques illustrent cette tension. Ainsi en va-t-il de la littérature en situation coloniale, lorsqu'elle est le fait d'écrivains d'un pays colonisé dans la langue de la "métropole". Cette littérature peut s'interpréter comme un exercice de conformité à la langue dominante, elle atteste de sa maîtrise, et même bien souvent elle s'ac-

compagne d'une "surenchère" dans cette maîtrise, montrant ainsi que l'on joue de cette langue bien mieux que le "maître". Ces rapports ne reviennent pas à combattre la langue dominante, mais contribuent au contraire à la faire vivre, à la vivifier en forgeant un autre rapport à l'oralité, à la créoliser – une

créolisation qui autorise une réinsertion de la tradition orale ou écrite de l'auteur. Souvent aussi, la trame et l'usage du style romanesque comme figure, parmi d'autres, du genre littéraire, valent comme un exercice politique, au sens fort du terme, par la mise en exergue de valeurs – liberté, justice – que le colon exhorte et bafoue et que le colonisé lui retourne.

La rue, à l'inverse de la lecture et de la solitude supposée, est le lieu du tumulte et du désordre potentiels, conditionnée par le rapport à l'inconnu. C'est un autre espace, où en permanence le commun qui relie ses usagers se révèle fragile et en constante construction. Une manifestation qui s'en empare devient, sous cet angle, un temps organisé qui vaut cristallisation. Mais le baroud d'un jour ne laisse pas toujours deviner le travail de plusieurs mois qu'il nécessite, ni la fabrication d'un langage commun que cela impose. On le voit dans le défilé de la Biennale de la danse de Lyon, où la volonté affichée de "tirer" la banlieue vers le centre se traduit par un ensemble d'actions en direction des villes et des équipements de l'agglomération pour mobiliser les publics de ces territoires dits sensibles.



*La littérature maghrébine  
d'expression française représente  
un espace culturel paradoxal :  
il s'y exprime, dans la langue même  
du colon, le rejet de sa domination  
et une prétention à être autre.*

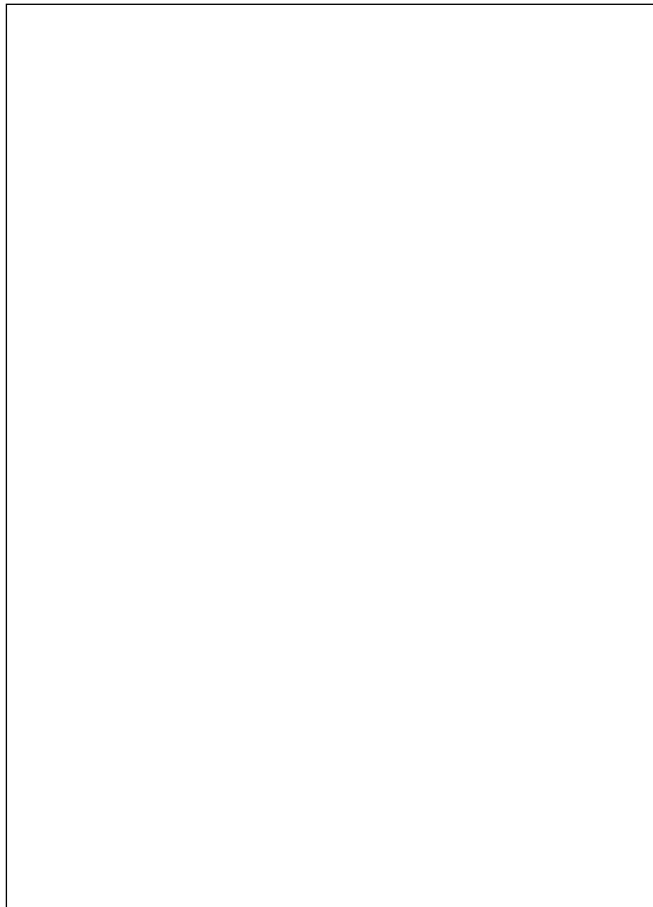


Mais dans le livre, comme dans le spectacle vivant, se conjuguent le singulier et le collectif, avec des valorisations de traits culturels – par exemple, la vie communautaire dans certains romans ou la fête dans la rue avec des youyous – qui peuvent s’interpréter comme des recompositions du paysage symbolique et des cultures. Avec les romans du second après-guerre et leur inscription dans un processus de décolonisation, nous allons d’abord présenter une première illustration de cette recomposition culturelle.

## LE ROMAN AU SERVICE D’UNE COMMUNAUTÉ QUI S’AFFIRME

Les romans maghrébins des années cinquante sont publiés dans une période marquée par la situation coloniale et par des tentatives d’affirmation d’identité nationale inhérentes aux processus de décolonisation. La littérature maghrébine d’expression française représente alors un espace culturel paradoxal : il s’y exprime, dans la langue même du colon, le rejet de sa domination et une prétention à être autre. La langue est commune mais pour une mise à distance, c’est ainsi que, dans différents ouvrages, la société “traditionnelle” au Maghreb et ses valeurs sont louées. Le récit charrie une affirmation symbolique d’un espace national et d’une culture propres revendiqués. On peut lire sous cet angle *La colline oubliée*, de Mouloud Mammeri (1952), sorte d’ethnographie d’un village kabyle et de sa communauté, avec son rythme paisible et ses rapports de proximité. C’est vrai aussi de *Nedjma*, de Kateb Yacine (1956), où l’errance d’un homme traduit une souffrance que l’on peut interpréter comme découlant de la colonisation. On sait par ailleurs que Kateb Yacine poursuivra son engagement par une autre “errance” : celle

Les espaces ouverts de la ville d’Élancourt, près de Trappes, abritent des sculptures.



de sa troupe théâtrale à travers l'Algérie, de sa recherche constante d'une langue parlant la rue, le village, plus proche du "populaire".

C'est, a priori, moins vrai d'un autre roman emblématique comme *Le passé simple*, de Driss Chraïbi (1954), où l'interculturalité est au premier plan, constituant quasiment la trame romanesque, avec un jeune homme s'opposant à son père et, par là, à toute la société traditionnelle. Ce regard critique sera d'ailleurs reproché à l'auteur, qui montre plus un écart par rapport à la tradition, voire un tiraillement, qu'une valorisation. Mais somme toute, ce sont là surtout des affirmations identitaires dans la langue de l'Autre qui permettent de lui opposer des miroirs critiques de lui-même. Pourtant, on peut également saisir ces textes sous un autre angle pour complexifier et rendre compte d'un double mouvement d'affirmation : d'abord l'identité nationale revendiquée, celle d'un "nous", mais aussi l'affirmation d'un "je", et donc d'une singularité éprouvant la cohésion communautaire.

Avec *Nedjma*, déjà, l'individualité est mise en relief, c'est l'expression d'une subjectivité, certes au service du "nous" mais passant par l'affirmation forte d'un "je". Et, d'une certaine manière, *La colline oubliée* introduit de l'individuation. Celle-ci ne s'oppose pas encore frontalement à la logique groupale, celle du mariage lignager par exemple, mais elle met en scène autrement l'affectif, le sentiment et la séduction dans la vie communautaire, sans que cette affectivité trouve sa place dans l'espace social du village "traditionnel". Il s'agit là, bien sûr, d'une lecture "orientée", mais ce qui importe c'est de souligner, une fois encore, le jeu paradoxal du "je" et du "nous". Le romancier s'avance au singulier et sa trame romanesque se nourrit de personnages un tant soit peu détachés. Détachements qui ébranlent de fait la cohésion communautaire mais qui participent d'une affirmation politique de cette communauté, et cette dernière se transforme précisément par cette revendication.

## LA VILLE OUVERTE SUR LE MONDE

"Faites fête", tel est le mot d'ordre du cahier des charges du premier défilé de la Biennale de la danse de Lyon, celui qui en 1996 impliquait seize groupes venus de Lyon et de ses alentours. Ils seront une vingtaine pour le deuxième en 1998 et près de trente pour celui de 2000. Et la question est bien de voir comment, venant du Beaujolais, de Vénissieux et d'ailleurs, ils conjugueront langue singulière et langue commune. Font-ils, ces gens d'ici venus d'ailleurs, de la figuration ou de la représentation ? Le premier défilé, consacré au Brésil, était ouvert et fermé par des groupes de Brésiliens. Il n'y a plus, en 2000, qu'un groupe de Chinois pour le défilé consacré aux "Routes de la

soie”. Entre les deux, en 1998, pour “La Méditerranée”, on remarquait la présence forte des Maghrébins. Étaient-ils d’ici ou d’ailleurs ?

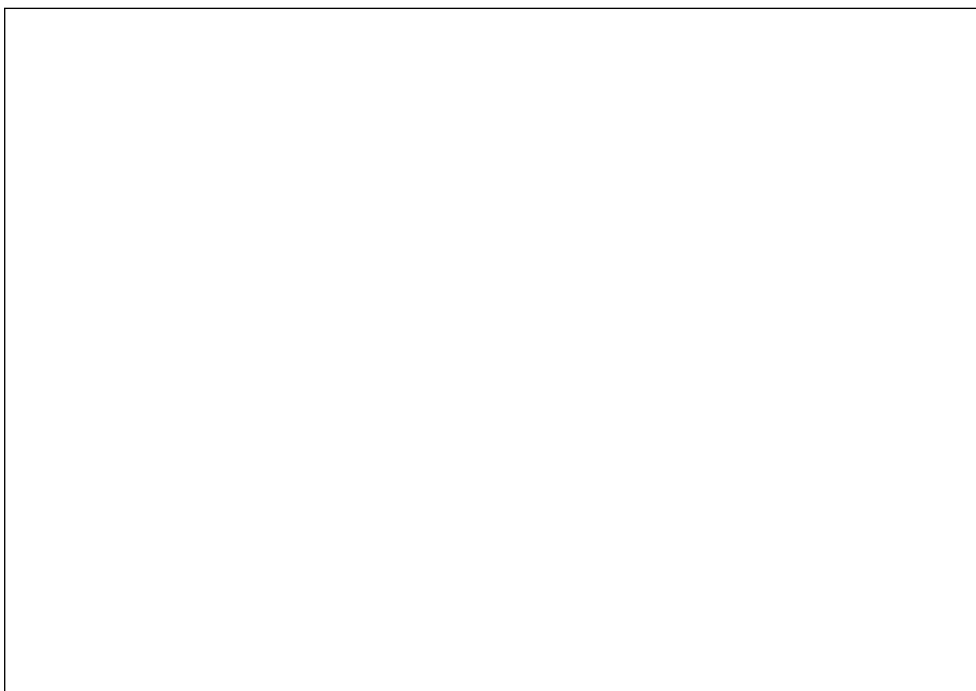
Évidemment, concernant les manifestations ponctuelles, se pose la question de leur statut : moment d’exception qui, à l’instar du carnaval, autorise ce qui ordinairement est proscrit ? Illustration d’une politique culturelle locale ? Ou, plus largement, reflet de dynamiques sociales complexes ? La structuration même de la préparation du défilé qui ouvre la Biennale montre qu’il y a un peu de tout ça. Ce défilé a pris une ampleur certaine et bénéficie même d’un rayonnement international, on peut penser qu’il répond au souci de la ville de s’affirmer comme une place artistique de “haute volée”. Mais les thèmes adoptés – “Aquarela do Brasil”, “La Méditerranée” et “Les routes de la soie” – affichent également une prétention à retravailler, si l’on peut dire, la question de l’altérité. Ils se prêtent à une tentative de valoriser les recompositions culturelles, ce qui se retrouve en grande partie également dans les thèmes des Biennales d’art contemporain de Lyon (“Les exotismes” en 2000).

Cette volonté “d’ouvrir” sur le monde et d’ancrer Lyon dans une dimension de “croisement” au travers de son histoire et de sa géographie se double d’une volonté de “faire agglomération”. Les termes et les thèmes choisis rebondissent, en quelque sorte, et entrent en résonance avec l’altérité, au-delà des seules significations urbanistiques et institutionnelles (celles de la Courly, la Communauté urbaine de Lyon, ou du Grand Lyon, avec ses cinquante-cinq communes).

La préparation pratique du défilé et sa réalisation deviennent des temps d’improvisation cadrée, pour donner à voir une perspective – celle du défilé et de son thème – et un jeu de création avec des petits ajustements. Ces ajustements révèlent un processus d’appropriation ou d’interaction entre des animateurs et des amateurs venus des banlieues et de Lyon. Cette dynamique de petites touches, d’à-coups, peut se lire comme l’expression d’une “communalisation”, c’est-à-dire une communauté tout à la fois éphémère, inachevée et voulue.

## LE YOUYOU, OU LE FÉMININ RECOMPOSÉ

En 1998, c’est sous la pluie et devant un public néanmoins nombreux que se déroule le défilé, accompagné tout au long de son déroulement de youyous. Ces youyous participent – l’année même où le Front national réussit à bloquer la subvention que la région octroie habituellement au défilé – à la construction d’un langage commun. Il est un des vecteurs de ce défilé “bleu” et illustre, par le caractère emblématique qu’il incarne, encore plus la recomposition qui se joue sur différents espaces. La pratique contemporaine



du youyou, en tout cas celle de la Biennale, ne laisse guère apparaître les usages “d’origine” desdits youyous. Lors du défilé, des femmes de toutes origines se les sont réappropriés, et ces signes culturels “réaffectés” montrent combien la référence à l’origine peut être trompeuse.

Car le youyou, comme le couscous en guise d’autre exemple, est le plus souvent présenté comme un trait caractéristique d’une culture d’origine. Mais qu’est-ce qu’une “culture d’origine” ? A fortiori, qu’est-ce qu’un “trait caractéristique d’une culture d’origine” ? Ce sont autant la culture que l’origine qui focalisent une certaine tension : par une volonté de situer, par un effet de différenciation. En évoquant le youyou, on parle d’un ailleurs qui fut d’abord lointain avant de devenir de plus en plus proche, d’un trait de culture qui caractérise encore, mais de moins en moins, une altérité problématique. La perception, la définition par les uns et les autres, l’inscription plus large dans l’espace public d’un de ces traits culturels considérés comme spécifiques, sinon emblématiques, deviennent des indicateurs des processus d’interculturalité. Les difficultés pour se saisir de ces phénomènes sont multiples et, en premier lieu, le risque est de contribuer, paradoxalement, à figer ce que l’on voudrait rendre, par l’analyse, dynamique. Car, en disant “d’origine”, le risque est bien d’attacher un trait culturel quelconque à un collectif humain et de le naturaliser – c’est-à-dire d’effacer les processus

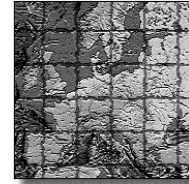
par lesquels ce trait a émergé, a été adopté et peut-être réajusté, voire même rejeté à un moment quelconque de son histoire. Si on n'y prend garde, la mise en relief de cette "origine" charrie avec elle des représentations qui constituent l'Autre une fois pour toutes, à l'intérieur d'un groupe d'appartenance défini de toute éternité.

Mais il ne s'agit pas, pour autant, par crainte de ces fixations ou d'une approche "trop" culturaliste, de ne pas interroger ces processus de recomposition culturelle, car cela reviendrait alors à poser les traits culturels français comme l'unité de mesure de fait, comme un arrière-plan inquestionnable. La mesure des phénomènes culturels serait alors fonction de l'écart les séparant des pratiques courantes en France. Dénaturaliser le youyou pour questionner son émergence dans l'espace public français

d'aujourd'hui oblige donc à s'intéresser à tout un jeu de recompositions culturelles, notamment en situation migratoire. Les migrants, eux-mêmes, mettent en œuvre des processus de réinterprétation, car le contact et la relation continue qui s'instaurent entre migrants venus de régions différentes offrent déjà un espace de transformation. De plus, l'arrivée des enfants et la position qu'ils adoptent à l'égard des traits les plus visibles de la culture de leurs parents vont ensuite largement influencer cette dynamique de recomposition.<sup>(1)</sup>

## JEUX DE MIROIRS

Ainsi, les traits culturels, dans quelque domaine que ce soit – la cuisine, la fête, les rituels, etc. – sont à appréhender au travers des processus continus qui travaillent tous les collectifs. C'est dans cette perspective que l'on parle ici de recompositions, notamment telles que l'on peut les observer dans des œuvres culturelles, aussi bien dans des romans que dans des manifestations de rue. Par le thème ou par les formes adoptées, ces réalisations culturelles se forgent par emprunts, par jeux de miroirs. Ce n'est évidemment pas nouveau et on trouve dans l'histoire de multiples "croisements" dans les œuvres culturelles, mais on est tenté de penser, au travers de cette littérature et de ces défilés, que l'on assiste, à quarante années de distance, à un renversement. La période de l'après-guerre se caractérisait par une tentative d'affirmation culturelle où le collectif semblait primer alors que l'on pouvait entrevoir un détachement singulier, individuel, du romancier. La seconde période, inversement, peut se définir comme un temps où les singularités s'affichent pour



*En évoquant le youyou, on parle  
d'un ailleurs qui fut d'abord lointain  
avant de devenir de plus en plus proche,  
d'un trait de culture qui caractérise  
encore, mais de moins en moins,  
une altérité problématique.*



1)- Cf. Abdelhafid Hammouche, *Mariages et immigration*, Pul, Lyon, 1994.



## YOUYOUS D'ICI ET YOUYOUS DE LÀ-BAS

Lors de la préparation de la Biennale de la danse à Lyon en 1998, dont le thème était "La Méditerranée", le théâtre de Givors a sollicité quelques femmes pour faire des youyous destinés à accompagner l'orchestre philharmonique de la ville. Lors du premier contact avec l'orchestre philharmonique, j'avais évoqué, comme exemple, les youyous d'une chanson de Michel Sardou. En fait, nous nous sommes retrouvées trois femmes donnant trois youyous différents, ce qui a surpris les musiciens. Le chef d'orchestre et le compositeur nous ont demandé de faire les youyous séparément, puis en groupe. Les musiciennes ont essayé de nous imiter et d'en faire, mais sans succès à la première tentative. Le chef d'orchestre a eu du mal à penser l'intégration des youyous dans la composition, alors que le compositeur, lui, était impressionné et voulait en entendre tout au long du morceau.

J'ai regardé ensuite d'un peu plus près les significations du youyou. *Le Petit Larousse* nous en donne la définition suivante : "*Cri poussé par les femmes arabes à l'occasion de certaines cérémonies.*" Mais cette définition est réductrice, tant du point de vue de la qualification du son émis, que par la pratique du youyou attribuée aux seules femmes arabes. De fait, le youyou est pratiqué sur l'ensemble sud du bassin méditerranéen (y compris, à titre d'exemple, chez les "pieds noirs", les juifs tunisiens...). Il ne se limite pas à un cri mais à l'émission de sons variables en fonction de techniques spécifiques.

Le youyou, c'est un son provenant de la vibration de la langue, de mouvements rapides de la main sur la bouche, un son guttural émis par la vibration des cordes vocales. Il est surtout collectif car il est contagieux, et il est le partage d'une émotion avec autrui. Il est omniprésent dans tous les événements de la vie, personnels et familiaux, politiques... Il peut aussi bien être expression de joie, de douleur ou de souffrance : youyou de bienvenue pour le nouveau-né, pour les premiers pas, pour la circoncision, pour la réussite à un examen, pour des fiançailles, un mariage, un pèlerinage à La Mecque, youyous d'encouragement collectifs entre femmes pour se motiver mutuellement à la tâche, youyous entrecoupés de larmes, d'éloges et de prières à la suite de la perte d'un être cher, youyous pour la guérison, youyous de joie lors d'une victoire, d'indignation face à l'injustice, de douleur face au crime, de souffrance en situation de guerre, de mépris face à la violence...

*Fatima Z. Mekherbeche,  
participante au défilé de 1998*



mieux se dépasser, pour constituer un collectif dont la symbolique pèse sur la redéfinition de l'identité locale et nationale.

Dès lors, chacun des deux modes d'expression culturelle devient symptomatique d'une période historique et du mode d'affirmation des identités qui la caractérise. Dans le roman des années cinquante, c'est une voix singulière, et contre les pouvoirs, qui incarne la communauté, alors que dans le défilé, le "désordre social" – par "l'intrusion" de la banlieue en centre-ville – est à l'origine d'une politique publique. Au contraire, à l'époque des premiers romanciers algériens, la rue était le lieu de l'opposition : le youyou, durant la guerre d'Algérie, servait de ralliement pour la confrontation. Le mélange culturel, alors, n'était guère concevable, sauf dans l'espace confiné du roman, et encore ne faisait-il que s'esquisser en demi-teinte.

Depuis un demi-siècle, il ne s'agit plus de mettre en avant des identités formelles (telles qu'elles s'exprimaient dans le roman), mais d'accompagner tant bien que mal des processus culturels émanant des "territoires" (la ville, la banlieue...). Au fond, l'interculturalité à l'œuvre hier n'était concevable que dans le confiné, dans la solitude, en arrière-plan, lorsque le "dehors" servait à affirmer haut et fort la différence. Aujourd'hui, parce que la ville relègue la campagne et le "pays" à un statut de référence identitaire en voie d'extinction, l'interculturalité ne saurait être confinée et contenue. Elle apparaît au premier plan, elle expose les origines sur la place publique. ★



Dossier *Rhône-Alpes. Un carrefour nord-sud*,  
n° 1186, avril 1995

**Gilberte Hugourieux**, "En Rhône-Alpes, les banlieues entrent  
dans la danse"

Chronique "Initiatives", n° 1186, avril 1995

